## Ensaio

# Os amores de Tabu: Descaminhos do Olhar Eurocêntrico

Kleyton Rattes
Departamento de Ciências Sociais – Universidade Federal do Ceará

O diretor português Miguel Gomes, em sua obra cinematográfica, é prodígio em construir narrativas maneiristas. Bem entendido, maneirismo enquanto uma vertente artística (pré-barroca) marcada pela melancolia, pela visão pessimista e, em especial, por um registro voltado ao questionamento dos (ou às incertezas perante os) ideários humanistas e antropocêntricos. Em alguma medida, suas principais obras seguem a tradição lírica ibérica, ou mais precisamente, a portuguesa – note-se, por exemplo, os excelentes longas "A cara que mereces" (2004) e "Aquele Querido Mês de Agosto" (2008).

Em seu filme "Tabu" (2012), ao qual me dedico nestes apontamentos, Gomes radicaliza experimentos realizados em seus filmes anteriores. Assim como os concilia com uma leitura histórica, mas não historiográfica, dando continuidade a uma espécie de ambição autoral. Aquela, em que uma pressuposta "matriz portuguesa" é descentrada, desconstruída e remontada, em narrativas, cujo efeito mais vivo é o de restituir histórias em que o centro (a referida matriz) escapole, porém somente na medida em que se quer fazer presente.

É neste paradoxo que entendo a força e a riqueza dos filmes de Miguel Gomes.

*

"Tabu" é um filme que trata de dois momentos de uma única história. Mas, como sabemos, e o filme em questão é eficaz em mostrar isto, nunca há uma única história. Há várias. História(s) sobre amor, traição e relações sociais assimétricas, que se passa(m), a um só tempo, na Lisboa contemporânea e numa "África portuguesa" de outrora (às vésperas da deflagração da "Guerra do Ultramar", que durou entre os anos de 1961 até 1974, entre Portugal e suas colônias africanas do século XX). Grosso modo, o enredo nos fala sobre a passagem do tempo, de perdas e de dilemas pessoais e coletivos; valendo-se de um tema clássico, os meandros do amor-traição, tece uma série de comentários que nos remete à história colonial do capitalismo tardio português; às relações étnicas, éticas e políticas entre diferentes coletividades; à reflexão estético cinematográfica e, por fim, a uma reflexão a respeito da representação, da reminiscência e da produção de imagens. Redunda, no fim, em um longa que faz uma leitura a contrapelo do colonialismo, dos crimes de Estado e da herança histórica de Portugal, por meio de alegorias que transitam entre sutilezas e construções assertivas, entre amores e tabus em África.

Além da direção, Gomes também assina o roteiro de "Tabu", ao lado de Mariana Ricardo. Filme que conta também com a contribuição de Rui Poças, em uma *arrebatadora* direção de fotografia. A trilha sonora é outro destaque do longa, pois funciona como textura sonora a enquadrar a narrativa – por exemplo, o caso da bela "Variações pindéricas sobre a insensatez", composta e executada por Joana Sá – e, a um só tempo, também como complementos semânticos – isto é, canções cujas letras reafirmam, sugerem e antecipam, paralelamente, estados emocionais e desenvolvimentos posteriores da narrativa (são os casos das canções "Tú Serás Mi Baby" dos Les Surfs, "Baby I Love You" dos Ramones e "Lonely Wine" do Mickey Gilley).

As referências cinéfilas são muitas em "Tabu", sendo a mais explícita e importante aquela voltada ao cinema expressionista de F.W.Murnau. Gomes faz várias citações a Murnau, em especial por meio do emprego de homônimos – como no título do filme, uma direta filiação ao clássico de Murnau ("Tabu: A Story of the South Seas", 1931), assim como no caso da personagem "Aurora", clara citação a outro clássico do cineasta alemão ("Aurora" ~ "Sunrise: A Song of Two Humans", 1927). De modo mais marcado, vale sublinhar que este mesmo diálogo é estabelecido por meio da narrativa, que se vale muito da construção retórica frequente nos filmes "mudos" [1].

[1] Apenas a título de registro, outras referências são importantes para o enquadramento mais preciso de "Tabu" do Miguel Gomes: romance "Robson Crosué", de Daniel Defone; mitologias subsaarianas; leituras

Não obstante, é na montagem-edição, realizada pelo diretor ao lado de Telmo Churro, que o filme se revela e apresenta com maior impacto, tanto em sua força estética quanto em sua filiação maneirista (no sentido antes sublinhado). Nela, na montagem, reside este filme filmado.

**A projeção e suas estruturas: os sentidos do assistir**

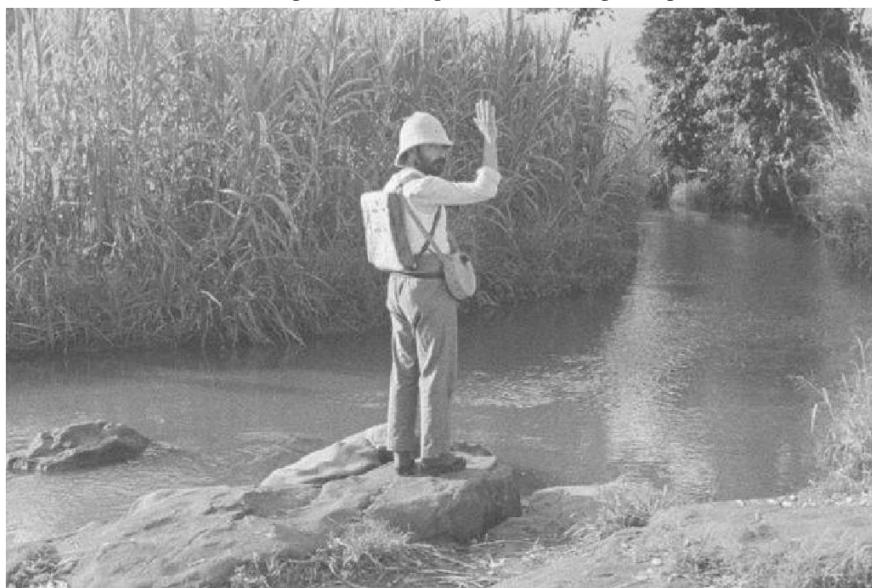
"Tabu" tem uma estrutura narrativa dividida em três partes, que rompe tanto com uma concepção progressiva, quanto retrospectiva, em sua montagem. A narrativa pouco se adéqua a uma linearidade progressiva, ou regressiva; a sua contagem, a de "Tabu", conta na confusão, na fragmentação, que, por sua vez, nada mais é do que o exercício mesmo da imaginação, *imago*. Ou de modo mais preciso: o exercício da *projeção!*, em ao menos dois sentidos, o cinematográfico (projetar imagens) e o imaginativo-mnemônico (projetar, atribuir, sentidos subjetivos a partir de uma experiência dada).

*Abertura*

A primeira parte do filme, "Abertura", é a narração de um mito, a respeito de um herói, um aventureiro errante, que perambula pelo continente africano – na condição de estrangeiro, explorador colonial da coroa portuguesa, é importante ressaltar –, cuja errância é consequência da quebra de um tabu, de um amor perdido. Já na abertura, boa parte das questões do filme emerge de modo estrutural: em especial, o tema central da crítica ao colonialismo e ao estatuto das viagens, em torno da fabulação a respeito da condição errante de um casal de amantes. A narração é realizada em *off*, por Miguel Gomes, em cima de imagens que re(a)presentam o mito, numa estética preto-e-branca e seguindo alguns ditames dos filmes mudos, a partir de uma montagem que goza de prestígio em (algumas) produções do cinema de documentário. A narrativa mítica:

> Sob chuva e sol escaldante, uma melancólica criatura percorre há longos meses selvas e sertões. No coração do continente negro, nem feras nem canibais parecem atemorizar o intrépido explorador. Seguido por um contingente de homens, que à cabeça transportam miçangas e fazendas bem como modernas ferramentas científicas de exploração, conta também em suas hostes com Sua Majestade ElRei de Portugal, ou pelo menos com sua vontade subscrita em decreto régio e com quem acima deste está, a quem todas as criaturas chamam de Criador e de cuja voz se dá conta na Bíblia.
>
> Mas se as pernas avançam por vontades superiores, soberanas ou divinas, já o coração, o mais insolente músculo de toda a anatomia, dita em paralelo, outras razões para a marcha. Pobre homem, o infeliz, pois o caprichoso órgão manda mais do que o rei e eterno, e aqui revelamos a verdadeira lei da expedição. Percorrer os confins do mundo, afastar-se das terras onde viu morrer, sem que a morte pudesse obstar, a sua querida e doce esposa. Intrépido é o explorador, mas por desespero, taciturno e melancólico, a triste figura erra sem consolo pelo

psicanalíticas sobre imaginação e onírico; ideias sobre edição da "vanguarda cinematográfica russa" (Eisenstein e Vertov); e, por fim, ensaios filosóficos sobre memória e reminiscência.

> planalto inóspito. E por mistérios que o homem não explica, recebe em visita de lugares ainda mais longínquos, aquela por quem o coração lhe suplica, vestindo, o pormenor de acentuada morbidez o rico vestido que a amortalhou quando à terra desceu. Por mais distância que corras, por mais dias que passem, do teu coração, não conseguirás escapar. "Então, morrerei". Triste e pobre infeliz. Submerso em turvas águas, um crocodilo aguarda o seu momento. O intrépido explorador bem o sabe. Neste rio, encontrará o seu destino. Os seus homens testemunham o horror. O explorador despede-se da vida. A noite cai sobre a savana, e mil e uma noites cairão após essa primeira. Nesse tempo, e depois dele, por mais absurdo que pareça a todos os homens de razão, há quem jure, a bom jurar, ter avistado demoníaca visão: um crocodilo triste, melancólico, acompanhado por uma dama de outros tempos, inseparável par, que um misterioso pacto uniu e que a morte não pode quebrar.

*Paraíso Perdido*

A segunda parte do filme, nomeada "Paraíso Perdido", é ambientada na Lisboa contemporânea. Sai da narrativa mítica, estrutural, fora do tempo d'"Abertura", para abraçar o cotidiano metropolitano de três senhoras na capital portuguesa. O nome desta seção é indicativo de uma das perdas das quais se fala no filme, isto é, a de um passado dispendioso e rico não mais existente – o "Paraíso" colonialista ultramar dos portugueses. Contudo, diz também de perdas que estão emaranhadas umas nas outras, na Lisboa do século XXI. "Paraiso Perdido" cumpre, na narrativa global, a função de apresentar as três personagens femininas centrais do longa. Três mulheres que partilham, que pese todas as diferenças entre elas, uma mesma condição: a de solitárias errantes a lidar, sem destreza, com as perdas que encerraram e encerram as existências de cada uma.

Aurora é o eixo de "Tabu". Dentre as três mulheres, Aurora é a que tem duas histórias para contar. Dada a escolha de montagem de Miguel Gomes e Telmo Churro, a história contada sobre Aurora em "Paraíso Perdido" é composta apenas de sugestões e insinuações, que só se tornam claras, ao expectador, na terceira e derradeira parte do filme. Em "Paraíso Perdido", Aurora (Laura Soveral) é uma senhora portuguesa, doente, viciada em jogos de

azar: sua primeira aparição dá-se num cassino, quando é impedida de sair por não ter como pagar uma dívida de jogo. A caducidade de Aurora, entretanto, é apenas aparente – ou melhor, trata-se apenas de uma *projeção* para a nossa perspectiva de expectador ou analista da "História" –, na medida em que, no decorrer do filme, descobre-se que muitas de suas "invencionices" constituem-se de fatos que vivenciou, anos antes, em "África": anos de culpas, dores e segredos. As tintas usadas para apresentar Aurora são bastante diacríticas, reforçando a ideia e a imagem de uma mulher errante, solitária e de desventuras. Sua relação mais sólida é com a sua *criada*, uma negra, migrante africana de Cabo Verde, de nome Santa[2]. A relação entre Aurora e Santa é baseada em assimetrias de poder, em agressões e em uma estrita co-dependência. A filha da portuguesa vive distante, no Canadá, como uma presença ausente [3]. São constantes, nas falas de Aurora, referências a um passado, do qual herdou uma "condenação irremediável ao inferno" – nem sequer "adianta rezar", por ser "prisioneira do capeta", por ter "sangue nas mãos". Aos poucos, o espectador percebe que os "delírios" de Aurora são, de fato, memórias vindo à tona, mas sem um sentido claro, na medida em que se referem a um passado que a todo custo quer Aurora esquecer, contudo que insiste em se fazer presente.

Santa (Isabel Muñoz Cardoso) é uma migrante cabo-verdiana, que trabalha como empregada doméstica e cuidadora, residente na casa de sua própria patroa (Aurora). Além dos temas da diáspora, migração e exploração de classes evidentes, a personagem é construída como uma espécie de "inversão da autoridade", isto é, em uma relação de co-

[2] Os nomes das personagens funcionam como índices *semânticos* para a história. Além de Santa, destacam-se Aurora (com toda sugestão semântica e cinéfila, já mencionada) e Pilar (que funciona, nos termos do argumento do filme, como um pilar que estrutura as relações e projeções do roteiro), assim como as personagens masculinas que são *sem nome* (atente-se, também, a uma inversão fundamental no filme, a agência e a força são de figuras femininas) ao lado dos animais.

[3] A saber, a de uma culpa, que nunca se expia, nem no pós-morte, no velório.

dependência e de poder, é ela quem administra as rédeas da vida de Aurora, delegação dada por sua filha que "vive no exterior" (Canadá). Atente-se que se trata, paralelisticamente, de uma mesma "inversão de autoridade" que se encontrará na parte final do longa. As brigas e conflitos entre as duas reverberam reminiscências de outrora, da "África portuguesa" experimentada por Aurora – Santa é, aos olhos da patroa, um instrumento do diabo, uma bruxa (Aurora em "África" lidou com o cozinheiro e xamã, que trabalhava em sua fazenda, da mesma forma). A presença forte do "fantasma africano" na história de Aurora, como também, e sobretudo principalmente, *na do Estado (colonial) português*.

Santa é analfabeta e, apesar da idade avançada, está em processo de alfabetização; seu livro de cabeceira é "Robson Crosué" de Daniel Defoe (edição juvenil). A obra de Defoe é citada algumas vezes, e com ênfase, no decorrer do longa, evocando e sugerindo uma série de ideias ao espectador, que ficará ainda mais viva na terceira parte do filme – a saber, o imaginário de um mundo de aventuras, descobertas, exploração, mas também, e isto talvez seja o mais importante, da consequente solidão do errante, do desenraizado. Não gratuito, Santa é também uma personagem solitária e errante, uma desterrada, que vive sem familiares e sem amigos, num país estrangeiro. Não menos importante é a data de nascimento de Santa – 31 de dezembro, com todas as sugestões de renovação, novo ciclo, renascimento para as quais acena. O aniversário de Santa é comemorado de forma melancólica, entre as solidões e aludindo a outros horizontes/terras. Donde emerge uma sugestão, que ficará mais forte no final do filme, que Santa, contudo, já coloca de modo sutil em "Paraíso Perdido": a esperança, para os errantes em um mundo de desterros, surge na narrativa através da "força africana", que, contudo, é uma força desenraizada, um fantasma, sem parentes (diria um narrador de Mia Couto, "Em Luar-do-Chão, nem há palavra para dizer 'pobre'. Diz-se 'órfão'. Essa é a verdadeira miséria: não ter parente"). A renovação, que é santa, do paraíso perdido, em 31 de dezembro, está também perdida: anciã, solitária no mundo sem laços – e, mais, leitora de romances de aventura, estando, porém, sedentária.

A última das personagens é Pilar (Teresa Madruga), vizinha e amiga de Aurora. Tal como as demais, personagem forte, errante e solitária. Pilar é uma figura fundamental na vida atual, no paraíso perdido, de Aurora, na medida em que é a intermediária capaz de ajudá-la em sua velhice, suas crises, seus vícios e suas desventuras. Porém, é também mais. Pilar é uma personagem que constrói um tipo bem irônico de solidão, e muito de suas aparições no filme funcionam como adiantamentos sobre a história por vir. Pilar é uma assistente social, que trabalha em uma ONG, ligada aos Direitos Humanos e engajada com as "minorias". O engajamento, no entanto, é mais de cunho abstrato, dando concretude a uma personagem que encara a solidão por meio de um amor genérico à alteridade. A título de exemplos, em um protesto contra a ONU, Pilar está presente na ausência, desconexa do contexto, visto que está lá rezando pela amiga Aurora; nos encontros e desencontros com a migrante polaca, compra presentes, abastece a geladeira, e mesmo após as mentiras que presencia, expressas na recusa *ativa* da jovem polonesa, Pilar acentua o desejo, entre o risível e o patético, do compromisso *não* recíproco. Aliás, há toda uma série de cenas que ironiza a questão dos migrantes na Europa, em especial as cenas entre Pilar e seu pretendente amoroso, que afirma, por sua vez, barbaridades xenófobas, sem temer a reação de uma assistente social: "malditos estrangeiros"; "mas até o mais empedernido polaco ficaria doce com Pilar".

Em uma cena em que Santa recrimina Pilar, por ser muito intrometida, todo este quadro fica mais nítido; diz Santa a Pilar, quando esta insiste em mudar o modo de tratamento dispensado à Aurora, "Por que você se mete tanto na vida dos outros?".

No amor, Pilar também se mostra deslocada e desconexa, seu pretendente (sem nome) pinta quadros que odeia, faz declarações de amor ("pisaria numa mina terrestre para ter sua atenção") que não a sensibilizam em nada; assistem aos filmes juntos, porém, enquanto Pilar chora, o seu acompanhante dorme.

"Paraíso Perdido", dedicado às relações destas personagens, chega a seu final, com a morte de Aurora. Desde então, os fios da narrativa, que se insinuavam, afirmavam-e-negavam, sugeriam ideias e questões, passam a compor uma tessitura mais clara no longa. Com um claro enquadramento judaico-cristão, permeado de inúmeras ironias, Aurora morre no *7º dia do filme,* 3 de janeiro, mediado pela sugestão da renovação Santa, através de uma africana cujo natalício coincide com as marcas temporal e cultural de fechamento-e-renovação do calendário gregoriano (31 de dezembro): significativamente cristãs. Isto é, Aurora morre no sétimo dia, sete santos dias permeados pela reafirmação simbólica da natividade de Santa, para, miticamente, renascer. E é exatamente isto o que acontece no filme: Aurora morre para renascer. A montagem do filme, tripartida, é construída com este norte (telos) – a morte sendo o nascimento, para o expectador, de Aurora, quando efetivamente é (re)apresentada na história. A partir daí a solidão, o mito do amor perdido, a errância e o vagar de Aurora (e outras personagens) passam a compor uma imagem mais clara, porém isto se dá por meio da *memória*, das *reminiscências*. É quando surge Gian Luca

(Henrique Espírito Santo), o amante e amor eterno (romântico) de Aurora, que foi ao enterro de sua amada (Cf., Murnau, novamente).

Após o enterro, Gian Luca, Pilar e Santa vão a um café. Lugar ambientado de modo sugestivo, pois mimetiza a imagem exótica e romântica de uma África selvagem. É quando Gian Luca narra as errâncias e desventuras dele e Aurora em uma "África portuguesa" – as traições de Aurora ao marido e de Gian Luca ao amigo, com um direto paralelismo com a história das colônias portuguesas do século XX.

*Paraíso*

A terceira parte do filme, "Paraíso", trata-se de um *passado mobilizado,* a partir da narração de Gian Luca de suas reminiscências. A partir de então, centralizam a narrativa duas personagens, a jovem Aurora (Ana Moreira) e o jovem Gian Luca (Carloto Cotta), ao lado de outras personagens: os amigos da banda de Gian Luca – como Mário (Manuel Mesquita) –, o marido traído sem nome de Aurora (Ivo Müller) – a não nomeação é por demais significativa – e os empregados da fazenda.

Aqui reside, a meu ver, a grande força do filme de Gomes. O que se vê, a seguir, é uma montagem fílmica irônica e prenhe de metalinguagens. O filme passa a ser (ou melhor, retorna a) uma narrativa em *off*, ora relato, ora comentário, por cima de uma série de imagens projetadas, em preto-e-branco e mudas, da vida na de "África portuguesa", de portugueses colonizadores, aventureiros e exploradores (África, crocodilo, relações amorosas, traições, relações de poder, etc.).

Faz-se necessário ressaltar que tudo isto emerge como *uma projeção*, *uma imagi(n)ação*: projeção que é, a um só tempo, cinematográfica e imagético-imaginativa. Ou seja, as imagens que passam a ser exibidas são, em efetivo, as projeções que faz Pilar, ao ouvir a narração de Gian Luca. Na montagem do filme, sugere-se que o exibido a seguir são as projeções de Pilar, no encontro com Gian Luca e Santa, ao ouvir as histórias sobre Aurora. E não um registro realista mimético da África de outrora – mas a ironia posta não deixa enganar, a saber, se trata de um registro não mimético, contudo que se vale, cinematograficamente, de modo bastante irônico, da retórica realista do registro quase documental. O que se verá, pois, é uma série de projeções, de um terceiro (Pilar) que não presenciou os fatos, a partir da narrativa daquele que presenciou e viveu tudo (Gian Luca).

Ora, justamente, é o mesmo que faz, de modo formal-técnico, Miguel Gomes, pois este projeta (no sentido cinematográfico) uma série de imagens, sem palavras ditas em si, para seus espectadores, usando a retórica dos filmes mudos (aprendida e apreendida com o mestre Murnau), acentuando, por sua vez, o exercício de imaginação (isto é, projeção)

também dos espectadores. As estórias da história, que são fragmentos históricos, passam a ser mediadas por filtros de outras complexidades, que nos inclui como testemunhas e cúmplices das projeções sobre as alteridades africanas, espoliadas em suas mais variadas escalas. Nas escolhas formais de edição e montagem, residem a grande eficácia crítica do longa. As projeções são também nossas, os aquém e além dos em África, sem refúgios ou paragens.

O tema da projeção, vale lembrar, tem outros momentos e expedientes no filme. A saber, o mito platônico da Caverna: no início do "paraíso perdido", há a emblemática cena do primeiro encontro (no filme) entre Pilar e seu pretendente, em uma caverna. Nesta cena, muito sugestiva, emerge uma série de especulações, com retórica científica (arqueológica), sobre o passado: "como é possível mobilizar o passado?". Falam-se (projeções!?) sobre os mouros, sobre as "sociedades primitivas". Cena que começa num breu, dentro da caverna, que só é *iluminada*, quando coincidem as *luzes* acesas dentro da caverna com as *luzes projetivas* (especulativas) da razão. E diz a personagem: "Isto que estou a dizer não é a realidade", mas há vestígios, com eles projetamos sentidos, explicações, histórias. Nada menos do que um paralelismo, cuja montagem fílmica adianta o que virá a ser tratado, temática e formalmente, no "Paraíso". Pilar e seu pretendente – diga-se de passagem, outra forma de amor impossível, como o de Aurora e Gian Luca – em outro momento sugerem a mesma ideia: no *cinema*, enquanto Pilar chora e o pretendente dorme; e na projeção fílmica a canção que se escuta é a mesma ("Tú Serás Mi Baby"), que reaparecerá de modo central e sintético em "Paraíso", para ornar as desventuras de Aurora e Gian Luca.

O "paraíso", portanto, é uma série de *projeções de europeus sobre a África*, testemunhadas por uma africana (Santa, em silêncio, no café). As projeções de Pilar, de Miguel Gomes, a partir da explicação de Gian Luca, num lugar exótico cuja ambientação reverbera o fascínio folclórico e espoliador europeu com o mundo da alteridade. As imagens não pertencem a Gian Luca, pois são de Pilar, mulher bastante familiarizada com as formas de manifestação das alteridades (abstratas, como dito antes). É Pilar, ou a *persona* de Miguel Gomes, quem traduz, em imagens, *em cinema*, ao ouvir a narração, as diversas projeções sobre as experiências. As imagens-tabu são de cinema mudo, isto é, aquele em que as vozes falam pelo discurso não foneticamente articulado: a um só tempo, de uma projeção pessoal, a da personagem que, não custa frisar de novo, é uma assistente social ligada ao engajamento puramente abstrato com alteridades, assim como de uma projeção técnica, a do cineasta, numa instigante metalinguagem cinematográfica, com grande eficácia crítica.

O que, por fim, nos remete a uma fala de Aurora, dita no começo do filme, em "Paraíso Perdido". Em uma conversa com Pilar no cassino, Aurora coloca a enigmática fala: "a vida das pessoas não é como nos sonhos", não é como nas projeções. Assertiva que ganha todo um sentido e contornos novos com as projeções de Pilar, isto é, de Miguel Gomes, sobre o "Paraíso", a partir da narrativa de Gian Luca. Mediações de mediações, assim como citações de citações (que citam, para lembrar novamente, um dos cineastas mais citados na história do cinema, Murnau). A vida das pessoas, seguindo Aurora, não é tal qual nos sonhos, contudo, o que nos resta, para ver, não é a vida das pessoas em si, e sim seus sonhos, ou melhor, suas projeções.

E aqui vale brincar – a sério – com a regência do verbo "assistir", na língua portuguesa, e sua mancha semântica triádica: ver, cuidar e morar. Talvez, mesmo, a grande chave interpretativa para o longa. Ora, ninguém assiste ***às*** vidas das pessoas (vê, espectador); talvez, no máximo, se possa assistir ***as*** vidas das pessoas (cuidar, ofício idealizado da profissão de Pilar, assistente social); e, no frigir dos ovos, todos assistem ***em*** Europa, não "em África" (habitam).

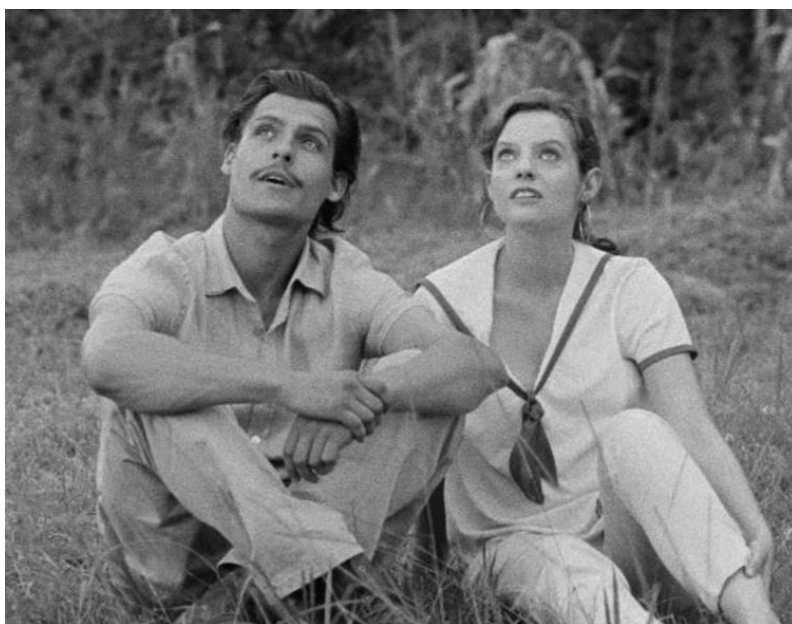
No que consiste os atos de assistir? Em quais projeções fiamo-nos? Quais são os tabus em cena e na história?

## Colônias e Impérios Europeus: impossibilidade do olhar eurocêntrico

O amor de "Tabu" diz muito de perdas, que se ligam ao colonialismo. Se, em "Paraíso Perdido", vemos várias perdas personificadas em pessoas específicas – Santa, Pilar e Aurora –, por outro lado também vemos uma outra perda, digamos, "macro": a da onipresença colonial. O "Paraíso" é propositalmente contextualizado de modo genérico, em "África portuguesa", projeção pessoal e técnica, tendo quês de mito, de aldeia e de amor (isto é, relações pessoais). Contudo, assim o é, como dito, por meio de uma reimaginação do terreno de aventura europeu, por aqueles que não o vivenciaram (Pilar e nós, espectadores, ao lado do olhar que testemunha de Santa).

A África imaginada, no começo, é caricaturalmente apresentada como a promessa do exótico e da vida nova fácil (as falas e atitudes das personagens reafirmam a todo tempo). Porém, paira no filme um fatalismo estrutural, já que os dois continentes permanecem errantes, Santa, sua promessa santa de renovação (31 de dezembro), já sem forças, sexagenária, e aprendendo a ter o olhar do aventureiro explorador, um olhar "robsonado" (e o mito se recoloca – Robson Crosué). Não gratuita, por exemplo, é a ideia segundo a qual as três senhoras solitárias e desterradas só encontrarem sentido para a vida, que é provisório, na memória: transformada em projeções que misturam melancolia, espírito de aventura e a

constatação da "falha estrutural", da perda. O paraíso é prenhe de olhares, de silêncios, de risos e também de desvarios.

Aurora, no Paraíso, vive um casamento ruim com o seu marido, que no filme, propositalmente, não tem nome. O narrador mesmo diz, "Aurora perseguindo era a memória do pai, ao errar em África", daí o casamento ser mais um arranjo social, do que fruto de um "amor romântico". A ausência de nomeação do marido é um importante traço para caracterizar a relação que Aurora tem com o mesmo. Por exemplo, só há um único momento no qual o diretor nos dá o ponto de vista do marido de Aurora; a saber, quando o casal está no topo de uma cachoeira, e o diretor nos mostra o olhar do marido, por meio da câmera que o esposo de Aurora usa para filmá-la. Mais projeções e mais metalinguagem. Nestas, o que nos é apresentado é uma série de imagens distorcidas e fragmentadas de Aurora, sem foco, que mal dá para reconhecer a mesma – as imagens distorcidas que o marido, sem nome, vê (semelhantes, aliás, aos vultos da amante do explorador mítico, presente na abertura, na primeira parte da estrutura tripartida, do filme). O marido não tem uma visão clara, só vê de forma distorcida, cindida, nebulosa – cego também à traição. É a câmera, gerando imagens oblíquas, distorcidas e muito semelhantes à aparição fantasmagórica do casal mítico-apaixonado-crocodilo, que medeia a visão – aquém do "objeto em si". A visão é projeção. O espectador é confrontado mais uma vez, convidado a refletir sobre o que vem a ser o ato de *assistir* e os estatutos de verdade da história atravessados por *projeções* diversas.

Já Gian Luca, destaca-se entre os jovens europeus em África, por meio de uma personagem que faz par com o típico Don Juan: o sedutor solitário. Mas que, porém, contudo e todavia, se apaixona por Aurora e seus tabus. Sua danação, percorrer, errar e se aventurar, antes de Aurora; ser somente errante, depois de Aurora.

As animalidades são os mediadores por excelência, nas projeções do Paraíso. Ao modo de um mitema, por exemplo, liga-se Europa e África, via a figura heroica do explorador amante, com seu crocodilo, pontuando uma relação que foi vivida, nas histórias e estórias, pela traição: dos amantes, dos continentes. A mesma figura do crocodilo mítico da "Abertura", *de modo estrutural*, é a personagem mediadora no "Paraíso". O crocodilo é o mediador e o vínculo entre o explorador e sua amante, assim como o é entre Aurora e Gian Luca. Foram as fugas do crocodilo da Aurora (presente dado pelo seu marido, para distrai-la), que conectaram, de modo mais forte, os amantes. O crocodilo, em suas fugas, ia de modo reiterado à casa Gian Luca. Reiteração que amarra o destino traído do casal. Crocodilo melancólico: o mediador mitológico, pessoal e memorialístico.

Outro exemplo, das metáforas animais presentes no filme, é a cena terna entre Aurora e Gian Luca, quando brincam de projetar, sobre as nuvens, imagens miméticas de animais: crocodilo (ao som de tiros de revólver ligando, claramente, o destino trágico das personagens), dragão, assim como macaco. Símios – *tricksters* por excelência em algumas mitologias subsaarianas – que, noutra ironia cômica e mordaz do filme, arrancam os mapas falsos que o amigo Mário fazia. *Mapas falsos!,* isto é, representação que se quer realista, mas que, no filme, é pura fabulação, projeção que se quer mimética, mas é traidora, pois projeção de projeções.

O Monte Tabu é outro mediador importante, embora de uma perspectiva negativada, a do interdito. Ao seu pé, há plantação de chá, para o explorador europeu mercantil (marido de Aurora) empreender. Porém, é um *lócus* que não pode ser invadido, pois é interdito, povoado de forças, que foram desafiadas duas vezes por Mário e, derradeiramente, por Gian Luca e Aurora. Mário, o responsável pela grande quebra do interdito perante o Monte Tabu, é a personagem que morre com um tiro a queima roupa, tornando-se signo das grandes traições do e no paraíso: traições entre os amantes, assim como entre os amigos [4].

[4] Este mesmo monte tabu, diz o narrador em *off*, é o *lócus* do berço da humanidade, a partir do qual intelectuais realizam suas abstrações sobre o mundo e sobre o humano – suas projeções.

A partir deste clímax que o filme explora de modo mais direto a traição, para além do plano pessoal, indo em direção a uma leitura crítica a contrapelo das traições, espoliações e assimetrias entre Portugal e "sua" África portuguesa. Paraíso, apesar de suas projeções exóticas e românticas, é a terra de uma tragédia que é pessoal – do casal e dos amigos europeus – e é diplomática – dos continentes envolvidos. Tragédia que a "memória do mundo", *dirá Aurora*, não esquecerá. Contudo, este paralelo entre a tragédia pessoal e tragédia colonial é construído de modo, digamos, sub-reptício, mostrando, de modo prodigioso, a impossibilidade do olhar europeu sobre a história, esta história. O máximo que o filme permite é a projeção, via fragmentos, mediada por vários agentes, que, no mais, atualizam o imaginário romântico aventureiro de outrora – não, contudo, sem uma série de ironias. Nisto reside uma das grandes forças do longa, em ser uma obra ímpar na capacidade de se construir, às avessas, como um olhar decolonial.

É esta impossibilidade do olhar eurocêntrico expressa no filme, também, por meio de elementos ainda mais contundentes. A saber, *todas as tragédias são filtradas pelos "nativos em África"*; são estes "africanos" da "África portuguesa" que testemunham todos atos e que fornecem saídas (tal qual, no Paraíso Perdido, testemunha pró-*ativa* é Santa). Estes mesmos "africanos" que nada têm de passivos, pois, muito embora mudos no filme, são eles que fornecem seus conhecimentos e soluções para as tragédias em curso. Ou seja, atividades e agências, perante as tragédias geradas pela invasão colonial, são todas africanas e não portuguesas: são aquelas as testemunhas e autoridades invertidas, as mediações para as tragédias e traições. É o "fantasma africano", estrutural tal qual o mito, o agente sintético das histórias, e não mais o oriundo do olhar dos europeus. Estes se contentam, na atualidade, a

assistir às projeções, assistindo pessoas, assistidos em Europa, como também (nós) os espectadores.

A título de exemplos:

- Abertura do longa. O suicídio do explorador mítico testemunhado pelos "nativos em África"; suicídio seguido de cantos e danças tradicionais africanas ("ajudar a alma seguir o seu caminho").

- No paraíso. O cozinheiro, e também xamã, que trabalhava na fazenda de Aurora, foi quem descobriu e previu a tragédia. Ao tentar ajudar, foi demitido (numa cena em que sai caminhando com um guarda-chuva rasgado; cena, de modo irônico, precedida por outra na qual Aurora joga pingue-pongue com um empregado, quando começa chover, chega a seu socorro outro empregado com um belo e intacto guarda-chuva).

- O assassinato de Mário pelos amigos portugueses, testemunhado por duas crianças. Signos da geração futura da "colônia" independente, cuja independência está se gestando naquele exato momento. *Nascimento de um país livre a partir de um assassinato.*

- O parto da filha de Aurora e Gian, que é signo da traição, após o assassinato (que deixou os protagonistas em estado de choque colocando em vulnerabilidade tanto a mãe quanto a criança), foi realizado pelas parteiras africanas em África, de acordo com o conhecimento e a infraestrutura das mesmas, assim como em tons islâmicos.

- Crime e Culpa: os portugueses não assumem o crime-tabu (assassinato de Mário), como tantos outros não assumidos em sua história. São os militantes, em luta pela independência do país, que tomam para si a autoria do assassinato de Mário, como um ato simbólico de guerra, para gestar o projeto de independência, marcado com mais uma, dentre outras, mortes.

Resumindo o que não se dá ao resumo. A África é imaginada e fabricada por meio de duas projeções: a da câmera, de Gomes, e a da imaginação, de Pilar (e nossa), via as reminiscências de um terceiro. A imaginação é projetada tal qual registro documental, que pisca burlescamente, mas infectado de silêncios, hesitações, ironias e, principalmente, de agências que são de modo integral africanas. As agências africanas aparecem neste filme sem qualquer voz – só com as ações e as imagens (fantasma, aparição). Não há palavras africanas neste filme, porém há imagens e atos, que são, no fim, os únicos eficazes nestas projeções de europeus.

Nisto reside a força da prosa-imagem-poética, presente no longa de Miguel Gomes, na qual a lógica narrativa acumulativa é toda fraturada, pelas projeções europeias, como também pelo olhar e pela ação africanos. Faz falar no silêncio! Por isto, em boa medida, o filme nos diz da impossibilidade eurocêntrica de contar esta história, mesmo a contando (de Portugal

estar presente de modo ausente, quando quer presente se fazer [5]). Para tal realização, Gomes fratura, maneiristicamente, a narração, apostando nas incertezas perante a confiança artificiosa do humanismo e do antropocentrismo, já que boa parte das premissas que os constituem é brecada: nas projeções; na multiplicação de possíveis histórias, isto é, mobilizações do passado; nas tragédias, cujas soluções são dadas pela "lógica nativa" não cumulativa (num registro de fala-ação não logocêntrico, para lembrar a crítica derridiana). Todo um horizonte em que se vê e se opera momentos nos quais o olhar classificatório, isto é, potente, ordenador e de juízo é o dos negros: a projetada/imaginada "África portuguesa". No paraíso, fica clara a impossibilidade eurocêntrica da pretensão de fingir conhecer a alteridade: pura projeção.

Músicas, sons, rituais e práticas (conhecimentos) africanos, que são testemunhas oculares, agências proativas, que expurgam a culpa portuguesa (enquanto Estado) por meio de uma política de libertação africana. Porém, a culpa das personagens… esta fica. Não à toa, o maior medo de Aurora ser aquele: o da culpa eterna. Em uma cena muito bela, ao som das "Variações pindéricas sobre a insensatez", Aurora lê a última carta que escreveu para Gian Luca, isto é, citação de citações, numa projeção de vozes em recursividade, na qual Gian Luca cita a carta, que, por sua vez, é elaborada na imaginação de Pilar, ouvindo aquelas palavras e transpondo-as, no filme para nós expectadores, pela voz de Aurora:

> É a primeira vez que partilho estes fatos com alguém. Obedeci à sua vontade, tendo destruído a sua derradeira carta. Gian Luca, meu amor, é urgente que parta o mais breve possível, e que deixe para trás estas malditas terras, e a memória do horror que nelas viveu. Nada mais o prende aqui. A mulher que amou jaz morta, sepultada à sombra destes impassíveis montes. À semelhança deles, também o Senhor é testemunha do meu óbito, e como eles, nada dirá. **Pois se a memória**

5 O grande e rico paradoxo produtivo que afirmei, antes, como sendo uma das características mais interessante da autoria de Miguel Gomes.

> **dos homens é limitada, já a do mundo é eterna, e a ela ninguém poderá escapar.** Se crimes cometemos juntos, a sua participação neles em nada é comparável à minha. O senhor é insensato, e por isso não vê que passou os últimos meses ao lado de uma louca infeliz, que pode recordar com carinho os momentos onde todos só verão aterradoras iniquidades. Peço-lhe que reduza a cinzas esta triste carta, a última que lhe escreverei e à qual não me responderá. E peço-lhe que nunca revele em minha vida, os monumentais crimes que vivemos.
> Aurora.

Donde se fecha o ciclo, aberto sempre estando, em que se vê ressonando: o mito do explorador – errante, condenado a um amor inalcançável, devido aos pecados que outrora cometera, que tão bem o crocodilo resume –; as desventuras amorosas e de traição do casal de amantes; as existências errantes das três mulheres; assim como a história de estórias espoliativas de Portugal. "Tabu" nos diz de culpas e crimes estruturais, inscritos de modo indelével na história, pois "se a memória dos homens é limitada, já a do mundo é eterna, e a ela ninguém poderá escapar". Nos confins do mundo, está a percorrer, um crocodilo melancólico espiando o pacto, na traição, que nenhuma morte pode quebrar. Espiamos, todos, as versões da história portuguesa que a memória mundana há de propagar.

O paraíso e as projeções são nada mais do que uma espécie de museu do colonialismo, assim como o é a Europa, deste filme, de solitários e errantes viajantes, à deriva (para usar a metáfora náutica tão cara à história de Portugal). É deste amor que nos fala "Tabu" – isto é, como eu projeto/eu assisto. O amor romântico, o da traição. Um filme belo e político (decolonial às avessas), por fim, que nos coloca defronte com o intricado ***ato de assistir***: ver, cuidar e habitar, em meio a projeções.